UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS

Estructuras antitéticas en "Galope muerto" de Pablo Neruda
Author(s): John M. Bennett
Source: *Revista Hispánica Moderna*, Año 38, No. 3 (1974/1975), pp. 103-114
Published by: University of Pennsylvania Press
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/30205816
Accessed: 16-04-2018 13:57 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at http://about.jstor.org/terms

University of Pennsylvania Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista Hispánica Moderna*

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

ESTRUCTURAS ANTITÉTICAS EN "GALOPE MUERTO" DE PABLO NERUDA

I. *Introducción*

Una [1] de las principales preocupaciones de la crítica en relación a *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda ha sido señalar las varias manifestaciones estilísticas del tema de la desintegración o la descomposición, sin duda uno de los temas más destacados del libro. En sus páginas sobre el poema "Galope muerto," [2] por ejemplo, Amado Alonso [3] resume los temas de la primera estrofa así:

> Total: la informe desintegración y la informe germinación (v. 1) dentro de un tiempo informe (v. 2); y también lo nítido y lo formado hecho caos, destruido en su forma por la mezcla y la distancia (versos 3-8); la descomposición y desintegración (versos 9-10). [4]

El énfasis de Alonso está en la idea de la desintegración, pero en el mismo pasaje citado, se nota la posibilidad de una interpretación más amplia del poema, una interpretación que iluminará, a mi parecer, gran parte de la obra del poeta chileno. Me refiero a la sugerencia de que el mundo poético de Neruda está tanto integrándose como desintegrándose, de que frecuentemente en la poesía de *Residencia en la tierra* una imagen o un tema encuentra su contrario o su negación en el mismo poema y de que lo que expresa es frecuentemente doble: el sentido de destrucción, de desintegración, del morir de las cosas y del mundo, pero ese morir es también un proceso de comunión, de integración de contrarios, un ver en la paradoja no solamente una contradicción sino al mismo tiempo una unión, una realidad complementaria y total. Esta idea de una realidad total e integrada es uno de los fundamentos de la poesía que sigue a *Residencia en la tierra*; es esencial a algunos poemas de la *Tercera residencia,* al poema largo "Las alturas de Macchu Picchu," y a las *Odas elementales* por ejemplo. La diferencia está en la valoración sentimental de esta apreciación de la naturaleza de la realidad y de la existencia: en *Residencia en la tierra* la reacción emotiva del poeta frente a ese mundo total o doble es una de angustia principalmente, o de incertidumbre. En la poesía que sigue, sin embargo, la reacción es más bien una de aceptación gozosa, de ver en esa realidad la posibilidad de una plenitud humana, de una experiencia llena y completa.

Para ilustrar esa percepción total o doble de la realidad en *Residencia en la tierra,* voy a señalar varios tipos de estructuras antitéticas o complementarias

---

[1] Quiero expresar mi gratitud a mi colega Marta Morello-Frosch para su ayuda en la redacción final de este artículo.

[2] De la primera serie de *Residencia en la tierra,* 1925-1931.

[3] En su libro fundamental, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), pp. 192-200.

[4] Alonso, obra citada, p. 193.

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

que se encuentran en los varios niveles de un solo poema ejemplar de ese libro, "Galope muerto." He aquí el poema:

GALOPE MUERTO

Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

Aquello todo tan rápido, tan viviente,
inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma,
esas ruedas de los motores, en fin.
Existiendo como las puntadas secas en las costuras del árbol,
callado, por alrededor, de tal modo,
mezclando todos los limbos sus colas.
Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?
El rodeo constante, incierto, tan mudo,
como las lilas alrededor del convento,
o la llegada de la muerte a la lengua del buey
que cae a tumbos, guardabajo, y cuyos cuernos quieren sonar.

Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
entonces, como aleteo inmenso, encima,
como abejas muertas o números,
ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,
en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,
y esfuerzos humanos, tormentas,
acciones negras descubiertas de repente
como hielos, desorden vasto,
oceánico, para mí que entro cantando,
como con una espada entre indefensos.
Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca húmeda?

Ese sonido ya tan largo
que cae listando de piedras los caminos,
más bien, cuando sólo una hora
crece de improviso, extendiéndose sin tregua.

Adentro del anillo del verano
una vez los grandes zapallos escuchan,
estirando sus plantas conmovedoras,
de eso, de lo que solicitándose mucho,
de lo lleno, oscuros de pesadas gotas. [5]

[5] Neruda, Pablo, *Obras completas, segunda edición aumentada* (Buenos Aires: Losada, 1962), pp. 161-2. De acuerdo con otras ediciones, he cambiado el v. 6 que en esta edición se leía "pensando" en vez de "pesando."

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

II. *Imágenes y Tópicos*

Una de las primeras cosas que saltan a la vista del lector de este poema es la gran frecuencia de agrupaciones de imágenes y tópicos que son claramente antitéticos o paradójicos. Hay por lo menos nueve ejemplos destacados de este fenómeno.

1. El título, "Galope muerto," es el primero. El galope es un movimiento dinámico, vital por excelencia, pero aquí está muerto, es decir, en una condición totalmente opuesta.

2. En el primer verso, vemos "cenizas" y "mares," lo que sugiere los contrarios fuego y agua.

3. En el v. 6, hay dos verbos que definen condiciones opuestas: "pesando, haciéndose polvo." Generalmente, lo que pesa es compacto y sólido y no se hace polvo. Se insinúa aquí uno de los temas fundamentales del poema: el paso del tiempo. Lo que pesa, acaso, es el hombre, que se hace polvo. i.e., muere, en el tiempo.

4. El v. 8 sugiere dos posibilidades opuestas: "o recordadas o no vistas." Si el ver es una de las vías más importantes de la experiencia humana (en el castellano "ver" y "experimentar" son términos casi sinónimos muchas veces; por ejemplo, en una expresión como "mucho he visto en esta vida" — cf. "experimentar" y "ver" en *Ensayo de un diccionario español de sinónimos y antónimos* de F. C. Sainz de Robles) entonces lo que no se ha visto difícilmente se recuerda.

5. En el v. 10, hay dos niveles de contrarios. En el primer nivel vemos unas ciruelas que "se pudren en el tiempo, infinitamente verdes." Es decir, los conceptos del crecer y del pudrir están unidos. En la expresión "infinitamente verdes," se sugiere otro dualismo, o por lo menos ambivalencia, en el sentido. Lo que es infinitamente verde sugiere algo que nunca llega a fruición completa pero al mismo tiempo sugiere lo que constantemente renace, el proceso cíclico de la vida. También sugiere lo que constantemente está *para* madurar. Esta ambivalencia o confusión con respecto al movimiento temporal se relaciona directamente a la confusión del poeta en toda la *Residencia en la tierra* con respecto al valor de la vida atrapada inexorablemente en el paso del tiempo.

6. En los versos 11 y 12, hay una paradoja que tiene que ver con el movimiento, y que por eso es típica de muchos tópicos y temas del poema, que tiene tanto que ver con movimiento. Aquí vemos algo "tan rápido" que es "inmóvil sin embargo." (Junto con el concepto de rapidez y lo inmóvil, se ve frecuentemente la idea de la lentitud; por ejemplo, al principio del poema, "en la sumergida lentitud." Otro ejemplo está en la estrofa 5, que empieza con un sonido "tan largo / que cae," concepto que sugiere pesadez, lentitud, ausencia de dinamismo, por lo menos en el hecho de que cae. La estrofa sigue con un concepto muy contrario: una hora que "crece de improviso, extendiéndose sin tregua," lo que expresa rapidez, dinamismo, urgencia.)

7. En los versos 23 y 24, vemos un dualismo paralelo al del título: hay algo "como aleteo inmenso" que es al mismo tiempo "como abejas muertas."

8. El v. 33 contiene un concepto bastante contradictorio: "entre la noche y el tiempo." Aquí tenemos un concepto general, "tiempo" puesto en el mismo

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

nivel conceptual que una *parte* de ese concepto, "noche": es la figura retórica tradicional de la parte por el todo. Se ve ya que el tiempo en este poema es una idea bastante plural y compleja.

9. En los versos 38 y 39 hay una serie de paradojas, todas relacionadas también con el tiempo. En primer lugar vemos el "anillo del verano," que sugiere el tiempo cíclico o circular, pero que al mismo tiempo sugiere — y es esto su sentido más exacto sintácticamente — que el verano en sí es un círculo, aislado de los ciclos del tiempo infinito. Esta frase expresa una sensación de estar encerrado, confinado en un momento o lugar específico y de no poder salir. Este sentido del momento que encierra está subrayado por las primeras palabras del próximo verso: "una vez." El verso entero también expresa esta sensación doble de un tiempo o ciclo infinito y un tiempo fragmentado en momentos que encierran: "una vez los grandes zapallos escuchan." Aquí, los grandes zapallos que escuchan sugieren un proceso o una presencia natural, telúrica, de siempre, lo que está en fuerte contraste con la idea de "una vez."

III. *Conceptos Generales*

1. AGUA. El agua es una de las presencias más constantes del poema, y, como se ha dicho muchas veces, de toda la obra de Neruda. Como casi todo en este poema, la imagen del agua es doble. En los versos 1 y 2, se sugiere en las expresiones "mares poblándose" y "sumergida lentitud" el concepto de lo indiferenciado, de lo uniforme, de la integración universal. Este concepto también se ve en los versos 29 y 30, cuando el poeta habla de un "desorden vasto, / oceánico." Se sugiere aquí que ese desorden es el desorden total, es el universo. En la pregunta de los versos 32 y 33, también se sugiere la relación entre el agua y la integración universal, pero aquí hay una valoración opuesta. No es un desorden ya, sino un orden, creado por la acción o la experiencia del poeta a que parece referirse la frase "ese surgir de palomas" ya que sigue a dos versos en que el poeta refiere a su actividad de poeta. El pasaje entero sigue:

> como hielos, desorden vasto,
> oceánico, para mí que entro cantando,
> como con una espada entre indefensos.
>
> Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
> que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca húmeda?

Aquí el "surgir de palomas," que se refiere a la actividad unitiva del canto que crea el orden en el universo caótico ("entre la noche y el tiempo," cf. arriba II, 8), se compara con una "barranca húmeda," es decir, con el agua.

El agua, entonces, se relaciona a un concepto de totalidad, vista como desorden u orden. Pero también el agua se ve en este poema en fragmentos, o como cosa divisible. En el v. 17, por ejemplo, se refiere a una "orilla" como un lugar específico, escueto, y que limita o divide ya que es una orilla. El verso entero además expresa fragmentación porque tanto el sujeto como el objeto de las preguntas está ausente: "Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?" El agua fragmentada se ve también en el v. 26 donde hay unas "lágrimas," en

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

el v. 29 con sus "hielos," y en el último verso del poema, donde hay unas "pesadas gotas." Estas gotas son fragmentos del agua total, pero pesadas acaso de esa misma totalidad, pesadas del infinito que encierran o implican. Esta interpretación del adjetivo "pesadas" debe mucho a las palabras anteriores en el verso: "de lo lleno, oscuros de pesadas gotas", donde "lo lleno" conlleva la idea de lo total, o lo pleno.[6]

2. EL CÍRCULO. En la primera mitad del poema, hay por lo menos siete referencias a círculos o movimientos circulares.[7] Las referencias al círculo son así:

"... el mismo *molino* de las formas..." v. 7
"... las ciruelas que *rodando* a tierra" v. 9
"... la *polea* loca en sí misma" v. 12
"esas *ruedas* de los motores..." v. 13
"callado, *por alrededor,* de tal modo" v. 15
"El *rodeo* constante..." v. 18
"... las lilas *alrededor*..." v. 19

Fíjese que en todos los casos, el círculo no es estático, sino más bien un movimiento, un proceso. Aún las "lilas alrededor del convento" están ahí en un "rodeo constante," y lo que está "callado" (v. 15) está así por acción de,

---

[6] Sintácticamente, la frase "oscuras de pesadas gotas" tiene que modificar los "grandes zapallos" de tres versos arriba, pero la función poética es bastante diferente. La consecuencia sintáctica no importa aquí tanto como el orden lineal de los elementos o unidades sintácticos. Por eso, "oscuras de pesadas gotas" tiene una función modificadora más bien a "lo lleno" que a los "zapallos," mucho más alejados en el poema. Amado Alonso, en el libro citado, ya ha estudiado este fenómeno nerudiano.

[7] Este tópico del círculo no se encuentra de manera explícita en la segunda mitad del poema, fenómeno relacionado a la estructura del poema, cf. abajo, 4. La idea del círculo en la literatura occidental es el objeto del estudio magistral de Georges Poulet, *Les metamorphoses du cercle.* En su capítulo sobre el romanticismo, vemos que hay algunas semejanzas entre esa tendencia estética y la poesía de Neruda. Por ejemplo, dice Poulet, "The world is there, all around, but nothing reaches it, nothing spreads itself in it. On one hand, there is the self, and on the other, distinct, closed, cruelly removed from the self by its lack of communication with it, there is a peripheral universe. Far from being linked, center and circle are separate and opposed." Georges, Poulet, *The Metamorphoses of the Circle,* traducción de C. Dawson y E. Coleman (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1966), pp. 91-2. Esta sensación de una separación entre el poeta y el mundo circundante es muy fuerte en las *Residencias* de Neruda y el deseo de tocar, de comunicar con ese mundo es uno de los motivos más fuertes de ese período de su obra. En el mismo capítulo, Poulet ensaya una definición parcial del romanticismo: "Perhaps there is no better definition, if not of romanticism, at least of one of the most important sides of it, than in saying that it is a taking possession by consciousness of the fundamentally subjective character of the mind. The romantic is a being who discovers himself to be a centering point. What matters more is not that the world of objects is out of reach, it is that at bottom there is in the romantic something which, as he knows, is inassimilable to an object and which is the subjective and most authentic part of his self, that which he most readily recognizes as his own. Deprived of the periphery, the romantic will slowly familiarize himself with the self, with the center," obra citada, p. 93. En eso creo que hay una diferencia importante entre el romanticismo y la poesía de Neruda: según Poulet, el romántico se adentra más y más en su subjetividad, en su centro isolado. Ese movimiento se encuentra en Neruda, pero al mismo tiempo se encuentra un movimiento hacia fuera, un crecimiento hacia los objetos o la objetividad, que, en el desarrollo general de su obra, es el movimiento más destacado — fíjese, por ejemplo, en la evolución que ocurre entre las *Residencias* y la poesía del *Canto general* y las *Odas elementales.* Es un poco como si Neruda empezara en la experiencia romántica para crecer hacia otra experiencia, acaso más contemporánea.

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

por motivo de lo "alrededor." Así que uno de los tópicos fundamentales de este poema es un movimiento en círculo, un movimiento que encierra o completa.

Este movimiento encuentra su oposición de varias maneras. En primer lugar, como se ha visto ya, ese movimiento "tan rápido" es "inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma" (versos 11 y 12), y asociado al "rodeo constante" se encuentra "lo inmóvil" (v. 22). Esta paradoja sugiere que el poeta siente que el movimiento circular — que refiere al paso del tiempo — no avanza, no va hacia adelante, sino que es un movimiento estancado, absurdo, encerrado, "como la polea loca en sí misma."

Hay, al mismo tiempo, otra clase de paradoja con respecto a la percepción de un universo o tiempo circular. En el v. 25 hay una referencia a otro mundo, o a otra realidad que no está encerrada en un círculo completo: "ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar." Aquí se trata más bien de un movimiento lineal de la conciencia, un salirse hacia un punto desconocido, lo que no ocurriría en un círculo, ya que todos los puntos ya se han recorrido. Hacia el fin del poema hay otra referencia a esta clase de movimiento en línea, donde la relación al problema del tiempo se hace explícita:

> ... cuando sólo una hora
> crece de improviso, extendiéndose sin tregua.
> (versos 36-37)

La interpretación de esta paradoja me parece ser bastante clara: el poeta se siente encerrado en su ser y su circunstancia, y percibe el tiempo como un círculo absurdo, ahogador, pero al mismo tiempo tiene un enorme ímpetu de salir de esas circunstancias, de definirse no solamente como parte ínfima de un todo sino como parte de una dialéctica, de sentirse en función activa con el resto del universo. Por eso siente que hay algo en él que no se explica por las imágenes de un universo circular, que hay algo en él o en el universo que su corazón "no puede abarcar," y por eso hay en él un deseo o un anhelo "extendiéndose sin tregua."

3. El vacío y lo lleno. Semejante a la paradoja del movimiento circular y lineal es la contradicción entre referencias al vacío, a la distancia, a la fragmentación y referencias a un sentido de plenitud. En la primera estrofa, por ejemplo, hay referencias a caminos, a un sonido "haciéndose polvo," y a "formas demasiado lejos." El sentido de estos versos está muy en contraste con los versos 30 y 31, donde se refiere a cierta plenitud en la acción o en la función del ser del poeta: "... para mí que entro cantando, / como con una espada entre indefensos." [8] Otro contraste con el sentido del vacío está en el último verso del poema donde vemos la expresión ambigua "de lo lleno." La función sintáctica normal de esta frase parece dar el sentido de que los zapallos estiran sus plantas de lo lleno, idea que expresa una apreciación por parte del poeta de que hay plenitud en la naturaleza y que sugiere, en el contexto del poema, un sentido de alienación personal de esa plenitud. [9] La posición

[8] Ver III, 5 abajo para una discusión más amplia de estos versos.

[9] Cf. Alonso, obra citada, pp. 139-41 para su interpretación de la última estrofa de "Galope muerto." No creo, a diferencia de Alonso, que hay un "fracaso de la

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

sintáctica real de la expresión "de lo lleno," sin embargo, expresa una ambigüedad con respeto a su sujeto y su objeto. Es decir, el concepto de lo lleno no se ve aquí tanto como una percepción de una realidad objetiva sino como una cosa experimentada subjetivamente, como si "lo lleno" fuera parte también de la conciencia del poeta, junto con el vacío. Es esto lo que expresa la sintaxis confusa, que no ordena los elementos de acuerdo con un análisis "objetivo" de la realidad, sino que los arregla de acuerdo con un orden subjetivo y personal. Así que tenemos otro ejemplo de cómo el ser del poeta es doble o antitético en su experiencia: tanto un sentido de lo lleno o lo íntegro como el vacío y la fragmentación forman parte de su experiencia vital.

4. LO CALLADO Y EL SONIDO. Amado Alonso dice de la estructura de "Galope muerto,"

> No se puede... decir que el poema carece de estructura, puesto que está construido en cinco [períodos estróficos] relacionados. Pero la forma interna de cada uno de estos cinco momentos es borrosa, esfumada, maltratada, y aun la relación de momento a momento carece de eficaces virtudes formales, porque no consiste, como en *Barcarola,* en el frenesí del sentimiento secretamente gobernado, sino en cierta relación "material" y como objetiva de las realidades presentadas. Parentesco de las materias. El poema termina por eso de manera abierta, sin recogerse sobre sí mismo para acusar su factura de entidad individual y conclusa. [10]

Desde el punto de vista de la consecuencia racional o discursiva, el crítico español tiene toda la razón. Pero yo creo que el poema va hacia una conclusión, en que el poeta se ha explicado algunas cosas, en que hay cierta clarificación de la confusión existencial con que el poema se inicia. Ya hemos visto, por ejemplo, que el poema termina con una referencia a "lo lleno," lo que contrasta con el sentido de vacío, de lejanía con que empieza. Pero hay otro tema más importante para ver esta estructura en el poema, que es el tema de lo callado y el sonido, que es, en el fondo, el tema de la función de la poesía, la función y el sentido de la expresividad humana.

Por todo el poema, hay referencias al sonido o su carencia:

> ... como *se oyen* desde el alto... v. 3
> ... ese *sonido* ya aparte... v. 5
> *callado,* por alrededor... v. 15
> ... incierto, *tan mudo* v. 18
> ... cuyos cuernos quieren *sonar* v. 21
> Ese *sonido* ya tan largo v. 34
> ... los grandes zapallos *escuchan* v. 39

El sonido a que se refiere en todos estos casos — aparte, quizá, una referencia oblicua y confusa al sonido de campanas en la primera estrofa — es simplemente

---

poetización," p. 141, aquí, sino que el sintaxis confuso, como se verá, tiene una clara y extraordinariamente eficaz función expresiva. Cf. también E. Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil: introducción a Pablo Neruda* (Buenos Aires: Losada, 1966), pp. 206-7 para una discusión de esta estrofa.

[10] Alonso, obra citada, p. 199.

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

un sonido o un callar ambiguo, sin sujeto ni objeto. En la estrofa tres, sin embargo, hay un sonido concreto, y por ser el único sonido definido, todas las otras referencias al sonido o al callar tienden a dirigirse a ese punto definidor del poema. La primera sugerencia de un sonido claro y conoscible está en el v. 26, con sus "... lágrimas saliendo apenas," que refiere tanto al llorar como a la dificultad de expresarse de esa manera. El problema de la expresión se ve más claramente en uno de los versos claves del poema, donde el sonido confuso y a veces frustrado del poema encuentra su definición: "... para mí que entro cantando, / como con una espada entre indefensos" (versos 30-31).

Este cantar parece surgir en contestación al "desorden vasto" a que tanto se refiere en el poema. Es decir, la función de la poesía parece ser de dar orden, de unir, de dar sentido y valor al dualismo fundamental a todas las cosas del universo. La poesía, entonces, crea y encierra el orden universal, y es un "surgir de palomas," que por ser "como una barranca húmeda" se relaciona al agua y por eso al ser del poeta: es decir, la poesía une los contrarios y aclara el desorden en que vive el poeta. La problemática del poema, pues, no está tanto en la apreciación del caos en sí, ya que el poeta percibe la manera — por la creación poética — de ordenar o por lo menos acercarse a ese caos, como en el misterio de ese proceso de acercamiento u ordenamiento. Es decir, el problema fundamental del poema es el proceso creativo mismo: ¿cómo es que un poema pueda crear ese orden?, ¿por qué?, "¿*De qué está hecho* ese surgir de palomas?", se pregunta el poeta; ¿por qué tiene el poder de ordenar y valorar el caos de contrarios? Para esta pregunta no hay respuesta en el poema, y acaso no hay respuesta posible, ya que se trata de uno de los misterios temáticos universales de la poesía. Más tarde en su obra, sin embargo, la actitud de Neruda hacia este fenómeno cambia: aquí el problema se percibe con angustia, con anhelo frustrado de entender el misterio. Después, por ejemplo en las *Odas elementales,* el poeta llega a una aceptación gozosa del mismo misterio, que todavía queda sin explicación racional.

El "sonido," entonces, que tanto queda sin sujeto explícito, pero que parece referirse a la creación o la expresión poética, es así sin definición precisamente porque la manera en que funciona u opera ese sonido es confusa y probablemente imposible de entender. En cierto sentido, es como su contrario, el callar o la mudez, porque ahí también hay un misterio, hay algo que no se expresa o que no se explica.

El poema, entonces, llega a una conclusión temática porque el poeta ha podido definir un problema, aclarar una de las cosas que más le preocupa. La penúltima estrofa del poema sigue con una discusión del sonido "ya tan largo," y lo relaciona con el tiempo, que comentaremos en la próxima sección. Es decir, la penúltima estrofa intenta atar los dos temas fundamentales del poema: la expresión poética y el tiempo. La última estrofa termina el poema con unas imágenes que sugieren el nuevo nivel de entendimiento a que ha llegado el poeta. Los grandes zapallos "escuchan;" i.e., están en contacto con los procesos naturales y universales, como lo es ahora el poeta un poco más; los zapallos reaccionan, como el poeta, a "lo que solicitándose mucho" y a "lo lleno," es decir, a la búsqueda de plenitud existencial, y aprecian, también como el poeta, el peso del infinito en lo fragmentado, se dan cuenta oscuramente, i.e., sin entender exactamente la causa, del orden en el desorden.

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

De esta manera, pues, el poema "Galope muerto" sí tiene una estructura retórica; es decir, va de un problema hacia una solución parcial, y el poeta ha crecido, ha cambiado del principio al fin del poema.

5. EL TIEMPO. Ya se ha visto que el tiempo es uno de los temas más importantes del poema "Galope muerto." La imagen del tiempo que presenta, sin embargo, no es única y singular, sino plural y paradójica. En primer lugar, hay una imagen del tiempo singular, que se ve en las varias referencias a momentos específicos; es decir, al tiempo fragmentado, divisible:

"... sólo *una hora*" v. 36
"*una vez* los grandes zapallos..." v. 39
"... entre *la noche*..." v. 33
"... abejas muertas o *números*" v. 24
"cruzar las *campanadas* en cruz" v. 4

En las últimas dos citas, no hay una referencia directa al tiempo, pero frecuentemente el tiempo y el hombre se miden, i.e., se dividen y se fragmentan, con números y campanadas.

El otro concepto del tiempo es infinito y no divisible, y se encuentra casi siempre en el poema en unión al otro concepto, el concepto del momento del tiempo. En unos versos que ya hemos comentado, por ejemplo, vemos unas ciruelas más o menos específicas, ciruelas que son objetos mortales, del mundo material y cambiante que de pronto "se pudren en el tiempo, infinitamente verdes" (v. 10). Es decir, estos objetos mortales o de pronto entran ese nivel infinito e indivisible del tiempo o de una manera no explicada en el poema *ya forman parte* del tiempo infinito.

Hacia el fin del poema, hay tres casos más de esta combinación de momentos específicos y el tiempo infinito. Vemos el caso clarísimo de "una hora" que "crece de improviso, extendiéndose sin tregua" (versos 36-7), y el caso de los grandes zapallos (ya relacionados a un proceso telúrico infinito, cf. II, 9 arriba) que escuchan "una vez" en el "anillo del verano" (versos 38-9), el anillo que por circular sugiere el infinito en un tiempo limitado, el verano. Y, por fin, vemos como "entre la noche y el tiempo," i.e. entre el momento o fragmento (la noche) y el tiempo infinito, el poeta encuentra "ese surgir de palomas" que sugiere su propio proceso creativo y expresivo. Lo que pasa, entonces, es que la percepción plena del momento o del presente lleva al poeta a una percepción del tiempo infinito. Esta percepción doble y paradójica está en el fondo de la angustia del poema y está además en el fondo del empuje o necesidad creativos: con el poema, el poeta desea controlar, expresar, u objetivar la circunstancia que le causa malestar. Lo que pasa es que el poema no termina con un sentido de resolución positiva, sino con una insistencia en el problema mismo, una obsesión casi. Pueda ser que el descubrimiento del poema sea simplemente el poder expresar esa paradoja fundamental, y por eso quedamos con esa imagen angustiosa del tiempo que constantemente, "sin tregua," se extiende hacia el infinito, dejando atrás al poeta, y al hombre, que nunca pueden conocer o gozar del presente y que nunca pueden conocerse. La esencia del hombre, tal como se la presenta aquí, es el movimiento constante, rápido, que es como un eterno perderse, y que, por ser tan constante, es al mismo tiempo casi idéntico a la total *ausencia* de movimiento.

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

IV. *Formas Estilísticas*

En la dimensión lingüística del poema hay por lo menos dos características estilísticas que se relacionan directamente con su naturaleza antitética. Una de estas características es la enumeración caótica,[11] o la acumulación de tópicos y estructuras sintácticas sin claro nexo racional o discursivo. Por ejemplo:

> Por eso, en lo inmóvil, deteniéndose, percibir,
> entonces, como aleteo inmenso, encima,
> como abejas muertas o números,
> ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar,
> en multitudes, en lágrimas saliendo apenas,
> y esfuerzos humanos, tormentas,
> acciones negras descubiertas de repente
> como hielos, desorden vasto,
> oceánico . . .
> (versos 22-30)

En el primer nivel, es obvio que esta técnica expresa un sentido de confusión y fragmentación. Pero en un nivel más amplio, expresa o sugiere un sentido de unidad o de totalidad. El poeta percibe que hay un tipo de unidad secreta entre todos los elementos del universo, y parte del motivo psicológico del poema es su anhelo de encontrar su propio lugar en esa totalidad, que todavía, por lo menos para sus capacidades racionales, parece caótica. El poeta siente orden y desorden al mismo tiempo, y esta paradoja nutre de angustia el poema.

Otra característica estilística que se relaciona al carácter antitético del poema tiene que ver con el contraste entre pasajes de gran confusión sintáctica y otros de gran claridad. El pasaje que se acaba de citar tiene mucho de esa confusión, como este otro:

> callado, por alrededor, de tal modo,
> mezclando todos los limbos sus colas.
> Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?
> (versos 15-17)

Estos pasajes contrastan con otros en que hay una gran claridad retórica y enfática, aunque éstos están en la minoría:

---

[11] Para ver el desarrollo histórico de este fenómeno estilístico, cf. el estudio clave de Leo Spitzer, "La enumeración caótica en la poesía moderna," en Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1968), pp 247-300. En las pp. 284-5, Spitzer señala la importancia de la poesía de Whitman, Quevedo y Rimbaud en el desarrollo de la enumeración caótica en Neruda, y en las pp. 256-7 da otros ejemplos de esa técnica en el poeta chileno. Aunque no hace referencia a Neruda, Hugo Friedrich en su *Estructura de la lírica moderna* discute la enumeración caótica en varios contextos, notablemente en la poesía de Rimbaud. En otra parte del libro, Friedrich cita a Hofmannsthal: " 'Esta fue siempre la manera latina de acercarse al inconsciente, lo cual no se realiza, como en el espíritu germánico, dejándose llevar por un estado de ensueño, sino sacudiendo y mezclando los objetos y perturbando el orden,' en un 'oscuro y poderoso autoencantamiento gracias a la magia de la palabra y de los ritmos.' " (Barcelona: Seix Barral, 1959), pp. 307-8.

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca húmeda?
(versos 32-3)

y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.
(versos 9-10)

Es de notar que estos pasajes de claridad sintáctica son pasajes de gran importancia en el desarrollo de los temas del poema, y tienen la función de definir los problemas, de terminar un proceso poético que ha sido hasta ese punto bastante caótico. En eso reside una especie de ritmo del poema, un ir y venir entre los polos de claridad y confusión estilísticas.

Fuera de estas dos características, no hay mucha variación sintáctica o estilística en la obra: es una serie de metáforas, de comparaciones (por vía de sintagmas como "como," "lo que," "lo . . .," etc.), metáforas de metáforas sin sujeto claro. Esto crea la impresión, válida en parte, de que el poema carece de estructura normal, o, en las palabras de Amado Alonso, de que termina ". . . sin recogerse sobre sí mismo . . ." [12] Es cierto que no hay gran desarrollo o cambio fundamental de lenguaje o de sintaxis — la estructura está en el desarrollo de las imágenes y conceptos antitéticos y complementarios.

V. *Conclusión*

Por este estudio llegamos a tres conclusiones. La primera es que los temas y tópicos del poema "Galope muerto" son casi todos antitéticos o dobles, una característica que creemos fundamental a toda la poesía de las "Residencias." Vemos simultáneos un universo en orden y desorden, con movimiento dinámico y estancamiento paralítico, con plenitud y vacío, con sonido y silencio, y con un tiempo paradójico. En el fondo de todo esto, sentimos la percepción del poeta de que el cosmos es un todo orgánico, aunque no ha encontrado la razón de esa organicidad, y en eso llegamos a la segunda conclusión de este ensayo: que esta percepción de un universo orgánico es esencial a toda la obra de Neruda. El desarrollo de su poesía no es simplemente de la expresión del caos y la confusión (*20 poemas, Residencia en la tierra*) hacia la claridad y el orden (*Canto general, Odas elementales*), sino hacia una aceptación más abierta y gozosa, menos inquisidora, de una verdad percibida siempre de una manera intuitiva y no racional. La angustia de la temprana poesía tiene mucho que ver con el anhelo del poeta — expresado oscura e indirectamente muchas veces — de encontrar su propio lugar en ese universo orgánico por vía esencialmente racional o discursiva. El fracaso de ese intento intelectual tiene mucho que ver con el nivel emotivo, de angustia principalmente, de esa poesía. En la que sigue, lo que cambia no es la percepción básica de un universo totalmente integrado, sino la actitud del poeta hacia dicha percepción. Ya no tiene que explicar lo inexplicable, y parece haber encontrado su lugar en el universo en el celebrar, con la poesía, la unión intrínseca entre todo lo que

[12] Alonso, obra citada, p. 199.

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms

existe. Parece haber entendido que si el hombre es una parte entre todas de un universo orgánico, entonces le es imposible objetivarse para hacer un análisis racional, i.e., para "entender," ese universo. Esa idea de usar la poesía para encontrar o celebrar su lugar y su función existenciales se encuentra ya, claro está, en el poema tópico de este estudio, con la imagen del poeta que entra cantando con una espada.

La tercera conclusión es que a pesar de lo que se ha dicho en la crítica, el poema "Galope muerto" sí tiene una estructura, que va de una confusión o caos al principio hacia una clarificación, en el fin del poema, de gran parte de la causa de esa confusión o angustia principiante: i.e. la percepción de la paradoja fundamental a todo lo que existe, y el anhelo del narrador del poema de encontrar su propio lugar o función en ese universo paradójicamente integrado. El poema ha revelado, además, un posible camino de resolución de la angustia, una salida por vía de la creación poética misma. Finalmente, la última estrofa encierra una especie de resumen metafórico del nuevo nivel de entendimiento a que ha llegado el poeta por vía del poema (cf. III, 4 arriba).

JOHN M. BENNETT

OHIO STATE UNIVERSITY

This content downloaded from 64.76.142.170 on Mon, 16 Apr 2018 13:57:30 UTC
All use subject to http://about.jstor.org/terms